



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Grau d'Estudis Literaris

Treball de Fi de Grau

Curs 2020-2021

**TÍTOL: Significar la significació. El *Winterreise* com a aventura
hermenèutica a cavall de la filosofia romàntica**

NOM DE L'ESTUDIANT: Lluc Solés Carbó

NOM DE LA TUTORA: Maria Teresa Rosell Nicolás

Barcelona, 16/06/2021

Agraïments

Aquest treball no hauria estat possible sense el consell bibliogràfic d'en Robert Caner, que em va acompanyar sàviament en el meu primer contacte amb les veus del Romanticisme alemany.

Vull agrair a la Teresa Rosell, tutora i mentora, el seu entusiasme i la paraula sempre fresca i consellera. I a la meva família i als meus amics, especialment, la confiança, la serenitat i la paciència.

Resum

Aquest treball planteja una lectura hermenèutica del cicle de *lieder Winterreise*, de Wilhelm Müller i Franz Schubert, des del pressupòsit fonamental que música i literatura participen, en ell, de la mateixa aventura significant. Intentant deixar enrere la concepció de la *cançó* com a escenari d'un conflicte entre codis artístics, la interpretació que segueix situa les formes musicals i literàries del *Winterreise* sota la perspectiva del pensament filosòfic del primer Romanticisme alemany. Es mostra, en primer lloc, l'ús que pot tenir el concepte schlegelià d'*historicisme* a l'hora de descriure el nou paradigma hermenèutic que semblen proposar els seus autors. A continuació, sempre en relació a la pregunta pel fet de comprendre, s'analitza el *Winterreise* com a praxis de la *ironia romàntica* i, amb ella, del projecte formatiu romàntic. Finalment, es discuteix la rellevància metodològica del concepte romàntic de *crítica* i s'analitza la naturalesa del sentit que ha posat al descobert la lectura hermenèutica de l'obra.

PARAULES CLAU: *Winterreise*, *Lied*, hermenèutica, primer Romanticisme alemany, historicisme, ironia romàntica, crítica

Abstract

This essay offers a hermeneutic reading of the song cycle *Winterreise*, by Wilhelm Müller and Franz Schubert. At its base lies the conviction that, within it, music and literature engage in one and the same signifying adventure. Trying to critically part from a certain conception of *song* that views in it the scenario of a conflict between artistic languages, the following interpretation confronts *Winterreise*'s musical and literary form(s) from the philosophical perspective of Early German Romanticism. In the first place, the use of Schlegel's concept of *historicism* at the time of describing the new hermeneutical paradigm sketched by its authors is put to the test. Then, always in relation to the question of meaning, the song cycle is read as a practical application of Romantic irony and, with it, of the Romantic formative project. Finally, the methodological relevance of the Romantic concept of *critics* is brought to discussion, after which comes an analysis of the nature of the meaning uncovered by the preceding hermeneutic reading of the work.

KEYWORDS: *Winterreise*, *Lied*, hermeneutics, Early German Romanticism, historicism, Romantic irony, critics



Declaració d'autoria

Amb aquest escrit declaro que soc l'autor/autora original d'aquest treball i que no he emprat per a la seva elaboració cap altra font, incloses fonts d'Internet i altres mitjans electrònics, a part de les indicades. En el treball he assenyalat com a tals totes les citacions, literals o de contingut, que procedeixen d'altres obres. Tinc coneixement que d'altra manera, i segons el que s'indica a l'article 18 del capítol 5 de les Normes reguladores de l'avaluació i de la qualificació dels aprenentatges de la UB, l'avaluació comporta la qualificació de "Suspens".

Barcelona, a 16 de juny de 2021

Signatura:

Índex

1. Introducció	6
2. El <i>Winterreise</i> a la llum del primer Romanticisme alemany	12
2.1. El gir històric schlegelià.	
Una nova de fer sentit literari i musical	17
2.2. El <i>Winterreise</i> com a pràctica	
del projecte formatiu romàntic	25
3. Conclusions	35
Referències bibliogràfiques	38

1. Introducció

La relació de la música amb el sentit és complicada. L'assumpció sobre la incapacitat del discurs musical de vehicular qualsevol tipus de missatge és general en humanitats, i sovint invocada per a desvirtuar el llenguatge musical com a representant d'un formalisme més aviat estèril quan se'l compara amb la complexitat expressiva d'altres mitjans artístics¹. Malgrat això, l'autotelisme ha sigut tradicionalment celebrat per la teoria i l'anàlisi musical. Partint de pensadors com Edward Hanslick o Heinrich Schenker —el primer, famós contrincant de Wagner en la seva reivindicació de la suficiència estètica de la música instrumental²—, aquesta branca de la musicologia confia plenament, encara avui, en l'hermeticitat significativa del llenguatge musical com a garant de l'estatut estètic de la *música absoluta*, és a dir, d'aquella música que conserva plenament l'autonomia perquè no s'escuda en la concisió significativa de la paraula. La defensa de l'auto-referencialitat i l'hermetisme no equivalen a superficialitat o frivolitat, sinó al pur reconeixement, per entre els plecs del llenguatge musical, d'una falta en el pacte referencial que guia el sentit lingüístic. Aquesta falta no sembla ser un obstacle per a l'anàlisi, que, desvinculat del problema de la mimesi, s'ocupa de desentrellar el funcionament de les obres tot confiant en una determinada *inefabilitat* del sentit musical, que envolta, custodia, i fins i tot legitima la investigació metòdica. La vigència indiscutible d'aquesta inefabilitat és essencial per a qualsevol perspectiva crítica: molt segurament, aquell que respon convençut de forma negativa a la pregunta sobre la capacitat de la música de *significar* ho farà sempre positivament a la pregunta sobre si la música és capaç de *comunicar*.

Si la música comunica, si *diu* quelcom, i malgrat que la seva naturalesa significativa no tingui res a veure amb la de la paraula, aquest quelcom ha de poder ser investigat. Abans de l'establiment de la musicologia com a ciència de l'esperit, al s. XIX, l'assumpció que anunciàvem al principi sobre la incapacitat significant del llenguatge musical encara no s'havia posat sobre la taula. La teoria dels afectes, estesa per tot Europa a partir del s. XVII, s'havia encarregat de consagrar la creació musical com a creació d'un discurs, fent-la així anàloga a la

¹ Vegi's, com a exemple diàfan d'aquest tipus d'arguments, la crítica que Günter Blöcker feia a la poesia de Celan arrel de la publicació, l'any 1959, del volum *Sprachgitter*: «Doch das sind eher kontrapunktische Exerzitionen auf dem Notenpapier oder auf stummen Tasten [...]» (Bachmann i Celan, 2009: 124).

² Concretada en una exhaustiva investigació, de caire marcadament positivista, sobre la forma (*Form*) i el contingut (*Inhalt*) de la música (*Tonkunst*), que conforma el nucli d'un dels treballs més famosos de Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen* (1854).

retòrica clàssica³. La retòrica musical s'ocuparia, de Monteverdi a Bach, de sistematitzar els mecanismes generadors d'afectes en música (Páez Martínez, 2016: 58), desenvolupant així una veritable paleta de figures i gestos musicals que encara avui fonamenten la manera occidental de *comprendre* la música. Aquesta sistematització, d'ampli recorregut teòric-crític, demostra la necessitat cultural de considerar la música com a codi *representatiu*, i posa sota sospita l'aparent naturalitat de la condició extra-referencial del discurs musical —probablement només reconduïble, en la seva forma més planera, a les aportacions tardo-vuitcentistes dels ja citats Hanslick i Schenker—. Des de l'alba de la modernitat estètica hi ha en joc una crida, per part del llenguatge musical, a no ser menystingut en el marc de la discussió sobre la significació; fins i tot, o sobretot, en el cas incòmode de la música vocal, en què música i paraula, llengua i llenguatge musical, es reparteixen la potencialitat expressiva de l'obra d'art.

La música vocal de tradició occidental proposa efectivament un tipus d'hibridació entre literatura i música que obliga l'oient, o el crític, a plantejar-se en quina relació estan les dues arts en el si de l'obra que s'analitza. Com bé apunta Lawrence Kramer, a priori qualsevol investigació de la cançó com a «expressió intel·ligible» («intelligible utterance»; Kramer, 2001: 52) tendirà a considerar o bé l'expressió musical d'un significat textual, donant la prerrogativa a la paraula, o bé la transformació musical d'aquest significat, donant en aquest cas la prerrogativa a la música; o bé, com a tercera via, observarà una relativa independència de l'expressió i estructura musical de la textual (2001: 52). La sistematització de Kramer s'ha d'entendre en relació a una qüestió potser encara més central a l'hora d'analitzar la constitució històrica de la música vocal occidental: la primàcia relativa de la literatura sobre la música, i viceversa, de la música sobre la literatura. La història de la música vocal, de l'òpera a la cançó, pot entendre's com a relat d'un diàleg entre dues posicions inestables. La conjunció entre literatura i música es pensa com a sistema de dominació i subjugació, i sovint l'emergència de noves formes i tendències musico-dramàtiques o lírico-musicals té a veure amb una voluntat de correcció explícita d'aquest sistema. L'emergència de la *Literaturoper*, a principis de s. XX, sobresurt aquí com a exemple paradigmàtic d'aquest gest, dirigit concretament a la restauració d'una *dignitat* perduda per al fet musical a través de l'acostament de l'òpera a la literatura⁴. Hugo von Hoffmanstahl i Richard Strauss retornaven el lideratge a la qualitat literària del

³ Sobre la qüestió de la retoricitat en música clàssica, vegi's per exemple Rubén López-Cano, *La música cuenta. Retórica, narratividad, dramaturgia, cuerpo y afectos*, Barcelona: Esmuc, 2020.

⁴ Carl Dahlhaus explica detalladament aquest moviment al seu text clàssic *Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte*, München: Musikverlag Katzbichler, 1983.

llibret, després de la llarga subjugació verdiana (amb el contrapunt de Wagner) a la parella ària-recitatiu. Els autors vienesos incorrien, de fet, en una enèsima reestructuració del fràgil equilibri jeràrquic entre literatura i música, sobre el qual s'aixeca l'edifici de la música vocal occidental. Seria el propi Strauss qui, en la seva última òpera, *Capriccio*, tematitzaria aquest equilibri situant la polèmica al voltant de la prerrogativa sobre el sentit al centre d'una obra que es pregunta explícitament quina de les dues arts, música o literatura, és més *essencial* a l'òpera —i per extensió, hom podria afirmar, a la música vocal—.

I és que el xoc entre música i literatura té sempre a veure amb una lluita per la prerrogativa sobre el sentit. Especialment en l'àmbit de la cançó, aquesta lluita es dona d'una manera molt determinada. El que hi ha en joc és el dret al desplegament d'una determinada *seriositat* o *profunditat*, que sembla haver de ser exclusiu d'una de les dues arts. Tornant a Kramer, ens fixem ara en la seva noció de *songfulness* tal i com la desplega al tercer capítol del seu *Musical Meaning: Toward a Critical History* (2002). D'una banda sembla evident que allò que *passa*, allò que *arriba de* la cançó, té a veure amb una emocionalitat que emana exclusivament de la matèria musical, amb absoluta independència del contingut textual. És així, per exemple, en l'àmbit de la tradició oral; els textos de les cançons transmeses de generació en generació s'assimilen acríticament (tot i que molt sovint siguin d'una cruesa extraordinària), ja que en elles molt sovint la literalitat perd tota la rellevància en favor d'una funció contextual determinada que se sustenta en el pur fet comunicatiu. Aquest tipus de repertori entronitza el que Paul Celan, al seu famós discurs *Der Meridien* (1960), reivindicava precisament per a la tasca poètica: l'*encaixada de mans*, la trobada amb l'altre («das Gedicht will zu einem Anderen»; Celan, 2000: 198) com a objectiu últim del quefer artístic. La prerrogativa sobre el sentit de la cançó recau, paradoxalment, sobre la celebrada indeterminació significativa del missatge musical, que l'omple d'una potencialitat diferent i plenament funcional. Ara bé; de la mateixa manera que la música, a l'hora d'atribuir-se la prerrogativa sobre el sentit, *nega* o *anul·la* la literatura, també la poesia, quan es reivindica com a tal en l'àmbit de la cançó, *nega* o *anul·la* la música. Així s'expliquen postures com la que representa J. W. von Goethe en l'anècdota del seu efímer contacte amb el jove Franz Schubert, tal i com l'explica Barbara R. Barry:

There was no small irony that Schubert's carefully written presentation copy of his Goethe settings, conveyed to the famous poet by Joseph von Spaun, went unacknowledged, a cause of deep disappointment to Schubert, who had hoped for a letter of appreciation of his work.

Goethe had not failed to understand the superb quality of Schubert's settings, but he preferred Zelter's bland, anodyne versions, because they posed no challenge to the primacy of the poetry. Goethe confessed privately that in Schubert's settings his poems were no longer his own (Barry, 2000: 184).

La música de Schubert «amençava la primacia de la poesia» de Goethe sobre la creació de sentit. D'aquest lloc crític se'n deriva la noció, prou naturalitzada, que un bon poema ha d'existir en l'àmbit de la cançó acompanyat d'una música «anodina», com la de Zelter; és a dir, ignorant el fet musical de manera anàloga a com la música ignorava el fet literari en el cas esmentat de les cançons de tradició oral. Música i literatura es fan ombra mútuament en la seva aventura agonal de conquesta del *sentit* de la cançó.

Aquestes dues posicions expliquen dues formes de fer experiència de la cançó entesa en un sentit ampli; és a dir, no volen ser descriptives de fenòmens de recepció característics de gèneres musico-literaris concrets, sinó que fan referència a dues formes diferents de llegir o consumir el fet distintiu de la cançó, en la seva forma irreductible de diàleg entre paraula i música. Explicitar el seu funcionament serveix aquí, sobretot, per a proposar una mirada crítica sobre el fenomen que superi aquest esquema confrontacional, des del convenciment que, en el marc de la cançó, música i literatura participen conjuntament de la creació d'un *sentit ampli* que supera, que *sobrevisca* a les particularitats significants dels dos llenguatges. La lectura hermenèutica que centra aquest treball parteix d'aquesta comprensió bàsica de la cançó com a fenomen híbrid, a cavall entre la literatura i la música, el sentit del qual és irreductible a cap de les dues arts per separat. L'objecte d'estudi serà aquí el cicle *Winterreise* (1824), de Franz Schubert, obra paradigmàtica de l'univers *Lied*, i com a tal de la incorporació de la cançó en el vast aparador genèric de la música d'art occidental. Anant més enllà de l'oblit al qual es relega sovint, seguint aquella tendència crítica que ressegüim, la paraula poètica del cicle, obra de Wilhelm Müller, la interpretació que segueix pressuposa efectivament la *hibridació* plena de les dues arts, música i literatura, en la creació i delimitació del sentit de l'obra. Abans d'emprendre-la, però, cal fer referència encara a una qüestió metòdica que té a veure amb la particularitat musical de l'obra i amb el seu arrelament a un present històric concret.

Un dels pilars d'aquesta lectura vol ser, com anunciàvem unes línies més amunt, la reivindicació del discurs musical com a contrapart —que no *contrincant*— del discurs literari, és a dir, com a entitat plenament capacitada per a la significació. Llegir precisament l'obra de

Schubert segons aquesta màxima és ser coherent amb l'esperit crític que va caracteritzar la seva època, que, lluny encara del positivisme que dominaria la investigació musical durant la segona part del s. XIX, confiava en la música com a vehicle de disposicions psicològiques i de tensions socio-històriques. La creació del longeu periòdic *Allgemeine Musikalische Zeitung* (1798-1848) i la redacció de les seves estrictes directrius crítiques, desenvolupades principalment per Friedrich Rochlitz (Hass, 2009: xxxiv), juntament amb la publicació de la crítica musical d'ETA Hoffmann, són testimonis d'un context cultural en el qual la tautologia erigida en metodologia era encara estranya a l'anàlisi musical. Ambdues constitueixen l'origen de tota una tradició crítica, la de l'*hermenèutica musical*, que arriba fins als nostres dies i que identifica en la dimensió sonora un univers significatiu autònom i plenament operatiu (Bent, 2001). Allò més interessant d'aquesta mirada entusiasta al fet musical (l'adjectiu *romàntic*, com veurem, haurà de ser convenientment discutit) és que, en haver d'auto-analitzar-se i auto-censurar-se conseqüentment —en haver, ben mirat, de *justificar-se* constantment— per raó de les reserves pròpies de l'àmbit de les humanitats en relació a la incapacitat significativa del llenguatge musical, arriba a conclusions teòriques prou interessants per a la pràctica hermenèutica en general. En la seva introducció a *Musical Meaning*, Lawrence Kramer empen aquesta auto-anàlisi per a descobrir en l'*impuls ecfràstic* que caracteritza la pràctica de l'hermenèutica musical una tensió entre *esperança* i *por*⁵: el crític posa totes les expectatives en un discurs descriptiu que li sembla fins i tot poder anar més enllà que el propi material musical; o bé, tot al contrari, es frustra davant d'un mitjà que no permet el transvasament de la profunditat intrínseca del fet musical⁶. Aquesta dicotomia, que Kramer descriu com a característica del gest crític de la *paràbola* (Kramer, 2001: 19-20), és de fet la mateixa que se li planteja a la filologia, situada incòmodament al llinar entre la servitud a l'obra (allò que Hamacher anomena «der Tod der Philologie im Matertext»; 2009: 26) i la confiança en ella mateixa com a frescor il·luminadora, com a paraula nova. Partint de l'òrbita de la musicologia, sembla clar que Kramer està descrivint un problema hermenèutic d'abast molt més ampli.

Conscient de la necessitat de justificar-se en l'ús de la paràbola per a construir el seu discurs, Kramer arriba a una curiosa solució hermenèutica a la qüestió de l'excés o la manca de la paraula a l'hora de parafrasejar, d'enfrontar-se a l'obra:

⁵ Murray Krieger apunta a la mateixa parella de conceptes quan discuteix el fenomen de l'ecfrasi, d'una forma més substancial, al seu text «The Problem of Ekphrasis: Image and Words, Space and Time —and the Literary Work» («El problema de la écfrasis: imágenes y palabras, espacio y tiempo —y la obra literaria» (A. Romero, trad.), a A. Monegal (Ed.), *Literatura y pintura*, Madrid: Arco/Libros, 1992/2000, 139-161).

⁶ «Ante la música, los prodigios del lenguaje son también sus frustraciones» (Steiner, 1997/1998: 89).

[...] Unless one is willing to be confined by the illusion, it is necessary to combine paraphrase, and parable, too, with a practice of reflection on the conceptual and rhetorical leaps they require. What this means in practice is the construction of paraphrases and parables that take some part of the work's cultural framework as their own context and condition of possibility. Interpretations so formed suggest, by exemplifying, the kind of sense that the work could have made in that context, under those conditions (Kramer, 2001: 19).

Coherent amb la seva conceptualització del fet musical com a agent cultural de primer ordre, Kramer sembla vincular l'ús reflexionat de la paràbola amb el seu ancoratge en el context cultural de l'obra. Més tard s'ocuparà de matisar que aquesta insistència en el present històric de la peça no és reduccionista; és a dir, que una «interpretació culturalment sensible» («culturally sensitive interpretation»; 2001: 20) no hauria de fer emmudir la crítica en favor de la dada històrica, sinó que l'hauria d'apropar a la singularitat històrico-cultural de l'obra sense perdre la capacitat, característica de tota pràctica hermenèutica, de pressuposar-ne un sentit. Aprofitant la noció de *paràbola* o de *paràfrasi* no pas des de la rigorositat de la retòrica, sinó com a etiquetes convenients a l'hora de descriure un gest interpretatiu transmedial, aquest estudi es fa seva l'aportació de Kramer. L'objectiu és el d'oferir una interpretació de l'obra de Schubert en paral·lel a alguns conceptes introduïts pel primer Romanticisme alemany al tombant del s. XIX, que són claus per a entendre la subseqüent constitució pan-europea del romanticisme com a fet cultural. L'intent no serà tant, però, el de llegir el cicle *Winterreise* com a producte de la circulació d'aquestes idees, relativament contemporànies al seu naixement, sinó el de proposar-ne un sentit que el vinculi a elles per a comprendre com podria haver funcionat en la seva singularitat històrica i cultural.

2. El *Winterreise* a la llum del primer Romanticisme alemany

La consagració de la forma del *Lied*, tradicionalment relacionada amb la consolidació cultural de l'estil Biedermeier, s'esdevé a Alemanya en paral·lel a l'establiment i la difusió del romanticisme. Tot i posar-se sovint en relació amb la privacitat de les vetllades de saló burgeses —la qual cosa li ha valgut la consideració clàssica de gènere menor—, la popularització de la cançó no es dona només de resultes d'una nova configuració social, sinó que respon també a un clima filosòfic concret. El *Lied* en tant que forma musical arriba, juntament amb l'*Impromptu* o l'*Stuck*, apuntant el projecte estètic del romanticisme. Des de l'àmbit de la música culta, els tres conceptes es fan ressò d'un mateix concepte, el de *fragmentarietat*, com a element fonamental de la imatgeria romàntica; encapçalant peces curtes, majoritàriament per a piano, els títols d'*Impromptu* i *Stuck* fan referència a una determinada incompletesa, a una noció d'esbós o de fragment que remet a directament a la *ruïna*, present a l'imaginari alemany almenys des de l'època rococó⁷ i assimilada pel moviment romàntic. Com apunta Böhmen, l'estètica romàntica consagrarà ràpidament la ruïna com a paradigma de la fragmentarietat⁸. La condició efímera, i fins a cert punt també l'*anonimat* dels *lieder*, que solien aplegar-se en volums recopilatoris relativament poc atents a la integritat del conjunt, els feia a ells també, juntament amb l'*Stuck* (peça, tros) i l'*Impromptu* (esbós, improvisació) partícips de la idea romàntica de la ruïna. Malgrat això, és potser reivindicant precisament el contrari, és a dir, la necessitat de restituir per al gènere *Lied* la integritat formal que sol garantir l'autoria, que hom s'acosta al lloc de contacte més productiu entre la cançó i l'elaboració romàntica del fragment. Per a aconseguir-ho cal referir-se primerament a un concepte enganyós: el de *cicle*. La recepció moderna del *Lied* ha trobat en el cicle una forma de transcendir l'aparent superficialitat a la qual quedava relegada la cançó en el si del saló burgès. Si la consagració noucentista de Schubert havia de portar associat el rescat del gènere *Lied* del calaix de les formes menors, el *cicle*, entès com a estratègia de presentació de les peces, n'ha estat l'eina efectiva. Això no vol dir que el cicle de cançons s'hagi d'entendre com a concepte anacrònic; més aviat caldria afirmar que la necessitat moderna d'oferir els *lieder* en concert sempre segons una coherència

⁷ Exemple arquitectònic del fenomen és la *Magdalenenklaus*, un dels tres pavellons que l'arquitecte Joseph Effner va fer aixecar als jardins del palau de Nymphenburg, a les afores de Munic, entre 1725 i 1728. Concebut com la residència d'un ermità, des de fora l'edifici ofereix l'aspecte d'una ruïna. Böhme connecta la implantació rococó de la ruïna artificial amb la fonamentació d'un discurs de poder: «Die Grotten, künstlichen Ruinen oder Ruinenmalereien, die in den Fürstenpalast integriert oder im herrschaftlichen Garten aufgebaut werden, sind Bestandteile nicht des Melancholie-, sondern des Machtdiskurses. [...] Die Ruinen pointieren den zeitlosen Herrschaftsanspruch des Souveräns» (Böhme, 1989: 290).

⁸ «Die romantische Kunst [...] [löst] die Ruine aus ihrer Bindung ans Bildmotive und [holt sie] in der Theorie des Fragments ins innere des poetischen Verfahrens» (1989: 292).

de conjunt té a veure amb la monumentalització de determinades obres, concebudes en origen com a *cicles* pels seus compositors. Monumentalització responsable, tot sovint, de la conseqüent canonització del seu autor; Franz Schubert és autor de molts *lieder*, però ho és, sobretot, dels cicles *Die schöne Müllerin*, *Schwanengesang* i, és clar, *Winterreise*. La noció de cicle confereix unitat i, en fer-ho, a banda de possibilitar l'accés de la cançó a una determinada autonomia estètica (el famós pas ideològic de *document* a *monument*; Lanser, 1994/1998: 280-300), posa en marxa una dialèctica entre la part i el tot marcadament romàntica en essència.

Considerada en el si d'un cicle, és a dir, en relació a la idea d'un *tot*, la cançó adquireix de seguida el caràcter fragmentari que es tendeix a atribuir més fàcilment als conceptes d'*Impromptu* o *Stuck*. La completesa relativa de cada *Lied* s'ha d'entendre com a constitutiva d'un conjunt del qual forma part, i en el si del qual pren sentit. La paradoxa que s'amaga rere aquesta forma d'apropar-se a la cançó és la mateixa que fonamenta l'entronització del fragment com a gènere romàntic per excel·lència, a mans, sobretot, de Friedrich Schlegel (Caner-Liese, 2018: 134). El que hi ha en joc en els dos casos és la tensió que neix d'una existència individual, forta i constatable, que no obstant remet necessàriament més enllà de si mateixa. En paral·lel al fragment romàntic, la cançó es troba efectivament al llindar entre allò delimitat, hermenèuticament irreductible a un sentit general, i l'afirmació d'aquest sentit general com allò del qual *participa*. De fet, quan Schlegel reivindica la singularitat del fragment sembla tenir en ment el *Lied*: «Ein Fragment muß gleich einem kleinen Kunstwerke von der umgebenden Welt ganz abgesondert und in sich selbst vollendet seyn wie ein Igel» (Schlegel, 2018: 109 [206]). La cançó és aquesta «petita obra d'art» que afirma la seva autonomia —tant del món com de la història, diria Adorno⁹— tot reivindicant la seva completesa. Alhora, però, la cançó que forma part d'un cicle no fa res més que avançar, instal·lar-se en un esquema de progrés cap a un tot que s'intueix, des de la individualitat de la cançó, com a donador de sentit. El fet de formar part d'un esquema és essencial a la naturalesa mateixa del fragment romàntic i de la cançó (i amb ella, de totes les formes musicals que hi responen; no és en va que es parli en plural, per exemple, de *Moments musicaux* o de *Phantasiestücke*). El sistema de fragments

⁹ Una de les primeres observacions que fa Theodor W. Adorno sobre la forma musical en Schubert, a l'assaig homònim *Schubert* (1928), té a veure amb el seu parentesc amb el fenomen del *potpourri* i la desvinculació del temps i de la història que porta associada: «Indem der bewahrende Übergang zum Potpourri die ursprüngliche konfigurate Vereinzelung der Schubertschen Züge und damit den konstitutiv fragmentarischen Charakter seiner Musik bestätigt, klärt er vollends die Schubertsche Landschaft auf. [...] Alle jene Landschaftsintentionen konvergieren in dem Motiv, plötzlich aus Geschichte aufzuspringen, um sie wie mit einem Scherenschlag abzuschneiden. Sie haben ihr Schicksal fernerhin in Geschichte, aber allein als deren Schauplatz: niemals ist Geschichte ihr Gegenstand» (les cursives són nostres; Adorno, 1982: 23).

pressuposa un diàleg, una correcció i comentari mutu entre les parts dedicat a la re-configuració constant del tot que cadascuna d'elles expressa de forma provisional. Així doncs, el Schubert del *Winterreise* i Friedrich Schlegel treballen en la mateixa direcció quan decideixen publicar els seus respectius fragments —lírics els uns, filosòfics els altres— en format de *col·lecció*; en ambdós casos regna una dialèctica fonamental entre la part i el tot.

Entendre el cicle de *lieder* com a sistema de fragments romàntic permet redefinir-lo en la seva especificitat genèrica. Lloc de la tensió entre la part i el tot, el cicle schubertià pot entendre's com a successió de processos significatius, de fixacions parcials i provisionals del sentit. La classificació temàtica dels *lieder* constitutius del *Winterreise* que proposa Barbara R. Barry exemplifica perfectament aquest funcionament. El cicle, que va aparèixer al seu torn fragmentàriament, seguint la publicació en dues parts de l'obra de Wilhelm Müller, pot explicar-se fent referència a quatre universos semàntics que se succeeixen i s'intercalen. Barry, que els identifica en el marc d'una possible definició de l'estructura de l'obra, parla de quatre «nivells del viatge» («levels of the journey»; Barry, 2000: 191): el *viatge físic* que emprèn la veu poètica; el *viatge psíquic* pels plecs de la seva consciència; la *desviació a través de la memòria* i, finalment, la *dissolució en obert* en diàleg amb la mort, que serveix per a cloure l'obra. Més endavant analitzarem la rellevància d'aquestes quatre categories a l'hora de proposar una estructura per al *Winterreise*. De moment, però, cal fer èmfasi en la seva condició de *temes*: cadascun d'ells funciona efectivament com a univers semàntic que es fa manifest, com a totalitat de sentit, en l'aplicació d'una sèrie específica d'imatges literàries i de gestos musicals. La classificació de cada *Lied* com a participant d'un o altre tema es basa en la detecció de l'ús d'aquestes imatges, que varien de peça en peça, de fragment en fragment, com a individuació d'un tot que s'expressa momentània i provisionalment en elles. Cada fragment del *Winterreise* és radicalment incomplet en la fixació de la totalitat semàntica de la qual participa, però alhora el travessa una afirmativitat forta i desacomplexada, sense la qual no podria prendre part en el diàleg contestatari amb la resta de fragments que, com ell, signifiquen des de la parcialitat —si és que es pot significar, diria Schlegel, d'una altra manera—. El fenomen de la significació és tan essencial per a la naturalesa del fragment schlegelià (Caner-Liese, 2018: 142) com per a la del *Lied* schubertià: el *Winterreise* és el representant d'una categoria genèrica, el cicle de cançons, que cal entendre abans que res com a proposta d'una forma molt determinada de *fer sentit*.

Aquesta reivindicació del rigor hermenèutic de l'obra de Schubert vol discutir una interpretació concreta de la transformació romàntica de la forma musical, que té molt a veure, precisament, amb l'aparició i consolidació del fragment com a categoria estètica. Una frase de Gustav Mahler ajuda a caracteritzar aquesta interpretació. El compositor vienès explicava el seu interès en la música de Schubert com a fascinació per l'«aflicció d'un tot que ja no pretén estar fora de perill pel mer fet de ser un tot» (Casablancas, 2020: 135). La manca angoixant que detecta Mahler en la forma schubertiana és la de l'*organicisme* que havia caracteritzat l'obra de Mozart i de Beethoven. La inseguretat del «tot» en la música de Schubert és de fet, i paradoxalment, la del fragment que roman fragment i es resisteix a generar sentit teleològic. És així que l'*Impromptu*, el *Moment musical* o el *Lied* de Schubert renunciïn fonamentalment a la completesa, a la rodonesa orgànica de les formes clàssiques. Al seu *Paisajes del Romanticismo musical* (2020), Benet Casablancas relaciona aquest canvi de paradigma formal amb la impugnació romàntica de l'optimisme racionalista, tot i que de fet la polèmica pot resseguir-se fins al cor de la Il·lustració francesa. Com apunta Rose R. Subotnik (1984: 33), en la música de Schubert hi ha en joc la substitució de la intel·ligibilitat implícita per la precisió de l'expressió, és a dir, en última instància, l'afirmació del registre expressiu reivindicat per Diderot i Rousseau contra el caràcter actiu defensat per Voltaire (Bürger, 2001: 87-103). La conseqüència formal del gest expressiu schubertià és la posada en crisi del principi de linealitat, garant de la intel·ligibilitat racionalista. Un qüestionament inherent, com hem vist, a la pròpia naturalesa del fragment com a categoria estètica romàntica: la discussió de la sistematicitat que implica el concepte és, en efecte, correlativa a la de la linealitat¹⁰. Malgrat això, el fragment schlegelià no és pas un lloc comú a l'hora d'interpretar la transformació romàntica de la forma musical. Després d'analitzar algunes obres de Schubert, Casablancas insisteix en la crisi de la linealitat sense fer referència en cap moment al concepte, tot i que en realitat n'estigui definint bona part de l'amplitud semàntica: «Muchas de las piezas consideradas hasta aquí comparten un perfil general de indecisión, de vacilación, derivando su poder expresivo de su aparente dificultad de progresar linealmente hacia una meta» (Casablancas, 2020: 165). La seva anàlisi el condueix a considerar la forma schubertiana com a *alliberació d'allò singular*:

El detalle liberado es al mismo tiempo el abandonado, así como el individuo liberado es al mismo tiempo el aislado y sufriente, negativo. Detalle que no aspira ya, ni le será posible, a

¹⁰ «This form [the fragment], because it is not *necessarily* systematic, provides the space necessary for the free play of irony and facilitates the possibility that a single idea be approached from a plurality of perspectives» (Millán-Zaibert, 2007: 12).

«ir más allá de sí mismo», con lo cual el sentido de la gran forma entrará definitivamente en crisis, lo que explica, al mismo tiempo, la predilección por las pequeñas piezas de carácter y la frecuente adopción de textos o referencias literarias que puedan contribuir —a modo de muletas o soporte— a vertebrar la forma (2020: 136).

L'alliberació de la qual parla Casablanca és, de fet, l'alliberació de l'esclavatge o l'obligatorietat del sentit. El detallisme expressiu característic de la nova forma romàntica aconsegueix desmarcar-se del «sentit de la gran forma», fins al punt que el producte musical resultant deixa de sostenir-se a si mateix i ha de comptar amb la forma literària per a «vertebrar-se» —reedició puntual, cal fer-hi èmfasi, de l'esquema de subordinació entre llenguatges artístics que discutíem unes pàgines més amunt—. Casablanca porta aquesta desvinculació del sentit característica del tema schubertià fins a l'extrem de considerar-lo «indolent i entregat a la seva ociositat» (2020: 143), segurament fent-se eco de l'opinió d'Alfred Einstein, per a qui la música del compositor vienès «troba la seva felicitat en ella mateixa» (citada a Casablanca, 2020: 143). Des d'aquesta perspectiva crítica, la transformació romàntica de la forma musical consistiria en un progressiu *entotsolament* del material, derivat del retir del sentit teleològic. Considerada en relació amb la categoria estètica del fragment, però, aquesta transformació pot entendre's d'una manera diametralment oposada. No és pas que la forma trobi en el seu retir una existència desvinculada de la significació, sinó més aviat que n'inaugura una nova modalitat. En el seu ja citat *Schubert*, Theodor W. Adorno sembla apuntar en aquesta direcció quan considera les «formes» schubertianes en la seva qualitat de manifestació d'un tot unitari i original («das ontologisch Einzelne»; Adorno, 1982: 27), i no pas com a simples transformacions d'una inventiva: «Schuberts Formen sind Formen der Beschwörung des einmal Erschienenen, nicht der Verwandlung des Erfundenen» (1982: 27). El «detall» o el «fragment» alliberat no s'esgoten, així, en la mera contemplació de si, sinó que precisament en nom d'aquesta alliberació funden una nova forma de remetre més enllà de si mateixos —una forma de fer sentit— diferent de la teleològica. Com intentàvem mostrar unes línies més amunt, els vint-i-quatre *lieder* del *Winterreise* participen activament del fenomen de la significació. Ho fan, per exemple, segons l'esquema de la dialèctica entre la totalitat i el fragment que posa en joc el primer Romanticisme alemany, sobretot tal i com l'elabora Friedrich Schlegel. En el mateix gest de recolliment, però, en el propi *entotsolament* de les formes schubertianes que la tradició crítica ha interpretat com a objecció del deure de la significació teleològica, s'hi pot llegir un re-pensament de la tasca hermenèutica que situa el *Winterreise* al nucli de la discussió sobre la significació —i més enllà, potser, sobre la seva pròpia idiosincràsia significant—.

L'assoliment d'aquesta peculiar consciència hermenèutica té a veure encara amb el diàleg amb la filosofia d'Schlegel, especialment amb el que s'ha tendit a anomenar el seu «gir històric» («historical turn»; Millán-Zaibert, 2007: 127).

2.1 *El gir històric schlegelià: una nova forma de fer sentit literari i musical*

Com explica Elisabeth Millán-Zaibert, bona part de la rellevància del pensament filosòfic schlegelià s'ha d'atribuir a la seva revisió de la crítica kantiana¹¹. Aquesta revisió no hauria estat possible sense l'entusiasme previ d'Schlegel per la proposta de Kant. L'epistemologia kantiana és, en efecte, un dels fars de l'anti-fonamentalisme característic del filòsof romàntic; Schlegel i Kant coincideixen en considerar impossible el coneixement de l'Absolut, de resultes de la convicció compartida que el coneixement es dona només a través d'*a priori*, és a dir, a través de les *condicions* que imposen les facultats cognoscitives de qui pretén conèixer. Per ambdós autors hi ha quelcom d'absurd en la cerca obligatòriament condicionada d'allò que, per definició, és incondicionat (2007: 122). La crítica kantiana al coneixement, però, *s'acaba* aquí en el sentit que Kant assumeix l'acabament del seu sistema filosòfic. La imperfectibilitat del sistema és la meta d'una investigació filosòfica duta a terme segons el model de les ciències naturals; per a Kant el *principi* o *fonament* encara és bàsic en quant a garantia de l'assoliment d'una veritat, per molt que l'establiment d'aquest principi suposi una revolució. Schlegel topa, valgui la redundància, amb el topall kantià del principi de la deducció transcendental de les categories —condensat en la famosa asserció que «només coneixem de les coses *a priori* el que nosaltres mateixos posem en elles» («[...] daß wir nämlich von den Dingen nur das *a priori* erkennen, was wir selbst in sie legen», Kant, 1956: 26)—, fruit d'una activitat filosòfica que es vol aïllada de la història. Encara més: que fonamenta la seva validesa universal en una pretesa ahistoricitat. La crítica schlegeliana de la crítica kantiana consisteix bàsicament en la posada en crisi d'aquesta universalitat; negar el principi significa per a Schlegel equiparar tots els sistemes filosòfics en la seva cerca necessàriament infructuosa de l'Absolut. Així, Schlegel *situa històricament* el filòsof en la línia infinita de la recerca i l'empeny a aplicar l'activitat crítica a la seva pròpia filosofia, és a dir, en última instància, a atrevir-se a veure més enllà del propi sistema (Millán-Zaibert, 2007: 124). La crítica de Kant és incompleta perquè és incapaç

¹¹ «Schlegel wanted to get to a higher level of criticism than the one Kant had reached [...] a historical critique of philosophy [...] to look critically at philosophy itself» (Millán-Zaibert, 2007: 120).

de criticar-se a si mateixa, i aquesta manca de perspectiva metafilosòfica és resultat del descuit de si mateixa com a tendència històricament situada.

Aquesta concepció schlegeliana de la filosofia com a activitat fermament ancorada en la contingència històrica és indeslligable d'una forma determinada de comprendre què significa *fer* història i *estar* en la història. Un dels fragments alhora més coneguts i més enigmàtics de la revista *Athäneum* sembla contenir el nucli d'aquesta comprensió: «Der Historiker ist ein rückgekehrtes Prophet» (Schlegel, 2018: 86 [80]). L'aforisme caracteritza la figura de l'historiador com aquell que intenta comprendre el passat des d'un present situat. La paradoxa resideix, naturalment, en l'equiparació de la tasca de l'historiador a la d'un profeta, que no té coneixement d'allò passat, sinó més aviat d'allò que encara ha de venir. Aquesta equiparació pot tenir, entenem, dues lectures que condueixen a dues conclusions diferents, però en certa manera paral·leles. La primera desemboca en una simple desvirtuació o impugnació de la mateixa tasca de l'historiador, que, tot i dir-se a si mateix científic, no fa res més que emular el gest màgic d'un profeta. Llegir l'aforisme d'aquesta manera pot servir per a començar a perfilar la idea schlegeliana de la impossibilitat manifesta d'*accedir* a la història, és a dir, de transformar els esdeveniments passats en objecte d'estudi. Aquesta reflexió serà fonamental pel desenvolupament de l'hermenèutica moderna, des d'Schleiermacher, contemporani i eventual company de vida d'Schlegel (Millán-Zaibert, 2007: 4), fins al mateix Gadamer¹². La segona lectura del fragment és un pèl més complexa: si l'historiador és un «profeta que mira enrere» és també perquè no es limita a fixar simplement una sèrie d'esdeveniments passats, sinó que construeix aquesta sèrie intentant *endevinar* o *conjecturar* de quina manera el passat ha acabat conduint a unes condicions de present determinades. En última instància, doncs, l'historiador és aquell que *transforma les perspectives de passat* segons la seva mirada present. En línia amb la qüestió de la inaccessibilitat del passat com a objecte, la conseqüència directa d'aquesta forma d'entendre l'ésser històric i la pràctica de la història és la convicció que hom es troba immers en la història que vol comprendre. Des d'aquí, Schlegel està desemmascarant la subjectivitat indefugible de la mirada històrica que es pretén objectiva. La seva insistència en la necessitat de començar la tasca filosòfica *in media res*¹³ pren ara tota la seva rellevància,

¹² Sobre Gadamer i la seva problematització de la consciència històrica absoluta a favor d'una «consciència de la repercussió històrica» («*wirkungsgeschichtliches Bewußtsein*»), veure per exemple Mauricio Mancilla Muñoz, *Experiencia e historicidad en la hermenéutica de Hans-Georg Gadamer, Ideas y Valores, LXII* (152), 2013, 183-197.

¹³ «Subjektiv betrachtet, fängt die Philosophie doch immer *in der Mitte* an, wie das epische Gedicht» (les cursives són nostres; Schlegel, 2018: 87 [84]).

en definir-se com a activitat d'un subjecte històricament condicionat que participa d'un diàleg *ad infinitum* amb tantes altres perspectives històriques —totes elles igualment àvides, i alhora allunyades, de l'assoliment del principi últim de la filosofia (2007: 123)—.

Tal i com l'hem descrit, el gir històric schlegelià té una implicació fonamental per al desenvolupament d'una nova mirada sobre el fet de la comprensió. Si per Schlegel és impensable fer filosofia fora de la història, ja que la crítica veritablement extensiva és en primer lloc una crítica de si mateixa com a proposta filosòfica situada històricament, igual d'impensable és *comprendre* fora de la història. El gest hermenèutic es dona en la història. Des d'aquesta perspectiva, es fa impossible concebre el *sentit* —igual que passava amb la noció de *passat*— com a objecte acabat i immediatament disponible per a la investigació. D'aquí se'n deriva la intuïció schlegeliana que cap cos de sentit, obra d'art o publicació pot entendre's com a fet definitivament consumat. Aquesta reflexió és central per a la doctrina general del comprendre elaborada contemporàniament per Schleiermacher¹⁴, i al mateix temps ajuda a entendre la fragilitat editorial del projecte romàntic en la seva efímera totalitat (Caner-Liese, 2018: 145). Fer-se càrrec del sentit significa, en la llavor schlegeliana del cercle hermenèutic, confiar en l'efecte il·luminador de la relectura i el seu poder de confirmació o rebuig de tot un seguit de suposicions que s'havien fet en un punt anterior en el temps, és a dir, atribuïbles a un jo anterior en la història. La comprensió, per al primer Romanticisme alemany, és un efecte inseparable del temps que converteix els objectes de sentit en artefactes canviants, vinculats a la inconstància —el *dialogisme* essencial, diria Schleiermacher (Potepa, 1993: 104)— del subjecte que hi interactua.

De la mateixa manera que la forma clàssica, amb la seva entronització del sentit teleològic i el seu comportament mecanicista (Casablanco, 2020: 135), pot entendre's com a marca o exemple d'un paradigma hermenèutic de tall racionalista, el que proposem aquí és considerar la peculiar abstracció de la forma schubertiana —en particular tal i com apareix desplegat al *Winterreise*— com a marca o exemple d'un nou paradigma hermenèutic de factura romàntica. L'entotsolament que un autor com Casablanco vinculava a una determinada incapacitat d'evolucionar de les formes no es materialitza pas en una immobilitat, sinó en un tipus de

¹⁴ Ernst Behler analitza críticament el paper de la teoria de la comprensió schlegeliana en el projecte hermenèutic d'Schleiermacher al seu article «Friedrich Schlegels Theorie des Verstehens: Hermeneutik oder Dekonstruktion?», a E. Behler, i J. Hörisch, (Eds.), *Die Aktualität der Frühromantik*, Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1987, 141-161.

moviment centrípet. El retorn obstinat sobre si mateix és en efecte un dels motius característics dels *lieder* que conformen el *Winterreise*, tant pel que fa a la seva dimensió literària com a la musical. Müller i Schubert treballen de forma paral·lela en l'assoliment d'una forma que privilegia la recurrència i la repetició, i que per tant obligui a la *relectura*. Una bona manera d'identificar aquesta singular vocació iterativa en el marc del *Winterreise* és fixar-se de nou en un dels camps semàntics que més amunt introduïem com a universos de sentit. Ens referim concretament al de la *desviació a través de la memòria*, que Barbara R. Barry caracteritza com a *nivell del viatge* i que anteriorment havíem rellegit, efectivament, com a tema o calaix temàtic dins el qual és possible classificar algunes de les cançons del cicle. Etapes del viatge espiritual per excel·lència, la gran majoria dels poemes que conformen el *Winterreise* poden entendre's com a manifestacions relativament poc problemàtiques del torbament anímic d'una veu poètica. No obstant, algunes de les peces de Wilhelm Müller s'escapen de l'esquema de l'excursió interior i ofereixen el patiment (el *Leiden* tan recurrent) des d'una perspectiva diferent. Aquesta perspectiva té a veure, efectivament, amb una *desviació* del recorregut del viatge —Barry parla fins i tot de «llacunes» («Lacunae»; Barry, 2000: 191)— que es concreta en un exercici de memòria. La juxtaposició de l'experiència present amb la memòria d'un passat és central per a la caracterització general del *Winterreise* (2000: 190); però allà on es fa especialment visible és en tres *lieder* concrets (*Der Lindenbaum*, *Frühlingstraum* i *Im Dorfe*) que s'estructuren al voltant del record oníric del passat.

Els tres *lieder*, cinquè, onzè i dissetè de la sèrie respectivament, introdueixen el somni com a via d'escapament per a la veu poètica. En successives pauses del seu viatge melancòlic, el *Wanderer* somia repetides vegades en un passat millor que s'esvaeix cíclicament en cada despertar (*Frühlingstraum*); topa amb un til·ler que l'incita a un somieig reparador (*Der Lindenbaum*), i finalment reflexiona sobre el propi mecanisme del somni per a acabar desentenent-se'n (*Im Dorfe*). En els tres *lieder* hi ha en joc, implícita o explícitament, un *mirar enrere* a través del somni i el record. Aquest gest produeix una visió de passat que és negada, impugnada sistemàticament per l'experiència del present. Una ullada més atenta a les paraules de *Frühlingstraum* permet captar la rellevància estructural d'aquesta impugnació:

Ich träumte von bunten Blumen,
 So wie sie wohl blühen im Mai;
 Ich träumte von grünen Wiesen,
 Von lustigem Vogelgeschrei.

*Und als die Hähne krähten,
Da ward mein Auge wach;
Da war es kalt und finster,
Es schrieen die Raben vom Dach.*

Doch an den Fensterscheiben,
Wer malte die Blätter da?
Ihr lacht wohl über den Träumer,
Der Blumen im Winter sah?

Ich träumte von Lieb' um Liebe,
Von einer schönen Maid,
Von Herzen und von Küssen,
Von Wonn' und Seligkeit.

*Und als die Hähne krähen,
Da ward mein Herze wach;
Nun sitz ich hier alleine
Und denke dem Traume nach.*

Die Augen schließ' ich wieder,
Noch schlägt das Herz so warm.
Wann grünt ihr Blätter am Fenster?

Wann halt' ich mein Liebchen im Arm? (les cursives són nostres; Müller, 2003: 70)

Les estrofes que ressaltem, introduïdes sempre pel mateix vers («Und als die Hähne krähen»), expliquen dos successius despertars que trenquen amb la visió idíl·lica del somni —primer es desperta l'*ull* per desmentir un paisatge («da war mein Auge wach»), després es desperta el *cor* per desmentir un sentiment («da ward mein Herze wach»)—. Des de la seva solitària vetlla, la veu poètica reflexiona sobre l'aventura onírica («Und denke dem Traume nach»); l'ús del verb *nachdenken* no és innocent, sinó que desplega un significat concret de revisió i de re-pensament de l'experiència. Si bé a *Fühlings Traum* les dimensions de passat i present són només implícites, les trobem perfectament afirmades al segon *Lied* de la desviació, *Der Lindenbaum*. En aquest cas, l'idil·li que introdueix la veu poètica és explícitament en passat («Ich träumt in seinem Schatten [...], Ich schnitt in seine Rinde»; Müller, 2003: 36). La topada *present* amb el til·ler («Ich muß' auch heute wandern / vorbei in tiefer Nacht») és la que produeix el

reconeixement d'una transformació de l'experiència: el jo poètic és ara cec («da hab' ich noch im Dunkel / die Augen zugemacht») a allò mateix que abans l'havia captivat i bressolat. El tercer dels *lieder* de la desviació, *Im Dorfe*, ofereix una mirada desmarcada i irònica al mecanisme del somni:

Es bellen die Hunde, es rasseln die Ketten;
Es schlafen die Menschen in ihren Betten,
Träumen sich Manches, was sie nicht haben,
Tun sich im Guten und Argen erlaben;

Und morgen früh ist alles zerflossen.
Je nun, sie haben ihr Teil genossen
Und hoffen, was sie noch übrig ließen,
Doch wieder zu finden auf ihren Kissen.

Bellt mich nur fort, ihr wachen Hunde,
Laßt mich nicht ruh'n in der Schlummerstunde!
Ich bin zu Ende mit allen Träumen —
Was will ich unter den Schläfern säumen? (2003: 54)

En renunciar a la crueltat del desvetllament, però, la veu poètica no fa res més que afirmar la necessitat del *reconeixement*, és a dir, de la revisió de l'experiència onírica, encara que només sigui per descobrir-ne la condició efímera: «und hoffen, was sie noch übrig ließen, / doch wieder zu finden auf ihren Kissen». La imatge ens parla d'un retorn a si mateix, potser infructuós o decepcionant, però en tot cas decidit, que impregna les paraules dels tres exemples de *lieder* de la desviació onírica que hem presentat. En efecte, les *lacunae* de les quals parla Barry no són pas meres elaboracions de la *Sehnsucht* romàntica, sinó que posen en joc una anagnòrisi que condiciona més aviat una revisió de la nostàlgia. El somni com a perspectiva de passat és sistemàticament impugnat des del present. Aquest retorn de la veu poètica sobre si mateixa és el d'un subjecte que es descobreix històric, que xoca amb la necessitat de replantejar-se les experiències de passat. Si les tres cançons són llacunes, pauses de recolliment en el marc teleològic d'un viatge, ho són en favor no pas de l'estatisme, sinó de l'afirmació d'un altre tipus de direccionalitat. El moviment centrípet que mou les tres poesies és el d'un *subjecte reinterpretant*, atrapat en un exercici de comprensió de naturalesa cíclica.

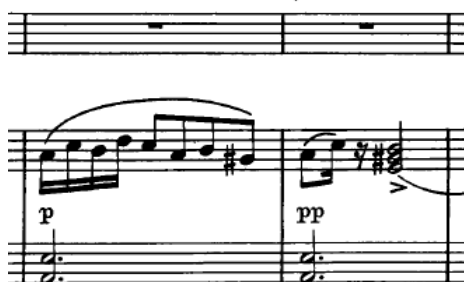
En comunió amb la literatura, també la música es fa partícip de la vocació iterativa que travessa el *Winterreise*. L'«alliberació del detall» de la qual parla Casablanca es fa manifesta en la forma de treballar el material de Schubert, que sembla privilegiar el *muntatge* com a tècnica compositiva —especialment en aquells *lieder* que, com *Frühlingstraum*, presenten un esquema clarament segmentada—. Com anunciàvem, però, l'entotsolament que desprenen els temes de Schubert no és innocent d'una certa consistència estructural. La repetició i la variació, mecanismes compositius heretats de la tradició clàssica, se succeeixen com a garants d'una revisió de si sostinguda en el temps. Un dels exemples més clars d'aquesta operació es troba precisament en el tercer dels *lieder* del desviament oníric. El rebuig aparent del gest autocrític que porta implícit el fet de despertar-se del somni es creua irònicament, a *Im Dorfe*, amb un desplegament del material musical basat en la repetició i la variació; en la relectura crítica, per tant. El motiu en qüestió és el següent:



Imatge 1. *Im Dorfe*, compàs 2 de la partitura segons la Neue Schubert-Ausgabe (Dürr [Ed.], 1979: 169).

El gest, d'una sobrietat notòria —la meitat del compàs l'omplen, de fet, silencis— és repetit pel piano al llarg de tota la peça. L'única interrupció es troba entre els compassos 19 i 28, que corresponen als versos centrals del poema (des de «Je nun, sie haben ihr Teil genossen» fins al ja mencionat «doch wieder zu finden auf ihren Kissen»). Si bé en aquest fragment el piano ressegueix la melodia de la veu, la insistència en els grups de tres corxeres no desapareix en cap moment i condueix a un restabliment total del motiu esmentat al compàs 29. Apuntalant una primera i tercera estrofa dedicades al distanciament crític respecte a l'experiència onírica, la música elabora i re-elabora l'efímer grup de corxeres i semicorxeres segons un esquema harmònic senzill, amb prou feines capaç de fer-lo variar. La forma musical, com la veu poètica, és eminentment *reinterpretant*: torna repetidament a si mateixa per a rellegir-se i reconstruir-se, emblema d'un nou mode de concebre l'acte de la comprensió.

És en aquest sentit que és possible atribuir al *Winterreise* una determinada *consciència hermenèutica*, indeslligable de la preocupació per una nova forma de comprendre que discuteixi la disponibilitat ahistòrica del sentit. En última instància, el cicle accentua la necessitat de les formes de revelar-se com a apropaments contingents, condicionats i per tant *insatisfactoris* al sentit; realitzacions del que Manfred Frank anomena «unendlich unbefriedigte[s] Sehnen» (Frank, 1989: 430). L'últim *Lied* de l'obra n'ofereix l'exemple segurament més paradigmàtic. Titulat *Der Leiermann*, el protagonitza un misteriós personatge que fa girar un orgue de maneta. La seva melodia —perquè veritablement la *sentim*, tant en el piano com lleugerament transformada en la veu; es tracta de l'únic moment netament referencial de tota l'obra— ens recorda que l'alliberació de les cadenes de la forma orgànica només pot conduir a la repulsió per allò estàtic, immòbil i definitiu. Símbol de tot allò que encara queda per dir, de tot allò que es pot dir d'una altra manera, l'instrument toca ininterrompudament un sol motiu que no *és*, sinó que *esdevé*. El *Leiermann* es converteix així en la imatge del poeta romàntic, que entén que l'essència del poetitzar —el filosofar, el fer sentit de les coses— és un «tendir a l'infinit» (Biemel, 1962: 36) concretat en un perpetu esdevenir, en un no poder donar-se mai per acabat. Col·locar l'esdevenir per sobre de l'ésser és, en realitat, accedir a una determinada distància crítica sobre si mateix que sobresurt com a resultat d'una de les actituds romàntiques més cèlebres¹⁵. Ens referim naturalment a la *ironia romàntica*, que, tal i com la planteja Friedrich Schlegel, troba en el *Winterreise* un interessant marc poetològic.



Imatge 2. El motiu de l'orgue de maneta a *Der Leiermann* (cc. 59-60), reprès al llarg de tota la peça (Dürr [Ed.], 1979: 189).

¹⁵ «Al elegir el imperativo de la progresividad y apostar por la expresión del devenir mismo del infinito, el poeta romántico se caracteriza por la conciencia crítica de la limitación y, por lo tanto, de la insuficiencia de toda invención poética singular respecto a la infinita plenitud de la que quería ser expresión» (Sánchez Meca, 1999: 92).

2.2 *El Winterreise com a pràctica del projecte formatiu romàntic*

En aquest punt podria objectar-se que el fet de caracteritzar el *Winterreise* com a possible «marc poetològic» per a la ironia romàntica és incórrer en una imprecisió conceptual. Efectivament, la ironia és en tot cas, i abans que res, una *capacitat* de la forma artística. No és pas, doncs, una idea abstracta que pugui trobar en la forma artística una expressió determinada, sinó que es dona *necessàriament* en un o altre marc poetològic. Més endavant veurem com el tractament de la ironia com a *actitud* del subjecte romàntic reactiva aquesta primera perspectiva. En un primer moment, però, és necessari entendre la ironia romàntica com a operació poètica, és a dir, com a recurs inherent a la concepció romàntica del poetitzar. Sempre amb Schlegel, la poesia arriba per a cobrir un segment de camí que a la filosofia se li fa impossible de recórrer: el que condueix fins als confins d'allò pensable i dicible, és a dir, fins al territori de l'Absolut. La filosofia romàntica s'encalla efectivament en un conflicte epistemològic de primer ordre. La contradicció consisteix en la constatació de la necessitat, per al coneixement, de l'existència d'un fonament últim incondicionat, absolut en quant a *absolt* de la vinculació a res que sigui exterior a ell (Frank, 2003: 164) —el famós «supplement» de Derrida¹⁶ és lluny encara del moviment romàntic, que confia platònicament en el coneixement com a «opinió veritable fonamentada» («begründete wahre Meinung»; 2003: 164)— i alhora la impossibilitat de convocar, a través del pensament i de la seva expressió lingüística (és a dir, a través de les eines del conèixer) aquest Absolut. Això és així per motius estructurals. La naturalesa mateixa del pensar i del parlar, articulats a través de la frase copulativa, és eminentment condicional; els diferents elements de l'afirmació es necessiten els uns als altres per a determinar-se i interpretar-se. Així, sembla clar que l'Absolut que regeix i possibilita el coneixement no pot atènyer-se a través de les eines del coneixement. A diferència de Fichte, el romàntic considera que aquest fonament absolut tampoc pot residir en la seguretat del jo, ja que la consciència de si (*Sebstbewusstsein*) té la mateixa estructura condicional que la frase copulativa: hom es relaciona amb si mateix projectant-se com a objecte o com a predicat. L'activitat de la raó i el la categoria del jo són igual de lluny, doncs, de l'Absolut. Com apunta Manfred Frank (2003: 165), només allò l'experiència del qual no s'esgoti en un pensament o una reflexió concreta podrà afirmar-se com a representant de l'Incondicionat (*Unbedingtes*); l'*art* és qui posa en marxa una experiència d'aquestes característiques, i és per això que «la

¹⁶ Derrida desenvolupa el concepte en el marc de la seva clàssica discussió de l'existència metafísica d'un sentit últim, extra-textual, al capítol «...Ce dangereux supplément...» de *De la grammatologie*, Paris: Minuit, 1967.

filosofia es completa en l'art i com a art» («[die Philosophie] vollendet sich in der und als Kunst»; 2003: 165).

L'art, que s'invoca per a re-enfocar un problema eminentment epistemològic, es defineix com a «representació de l'irrepresentable» («Darstellung des Undarstellbaren»; Novalis, 1960a: 685). Cal tenir en compte, però, que l'operació poètica que permeti la representació de l'Absolut no deixarà, naturalment, de produir ella mateixa una *cosa* condicionada. Recordem el famós aforisme de Friedrich von Hardenberg, Novalis: «Wir suchen überall das Unbedingte und finden immer nur Dinge» (1960: 402). La particularitat de la cosa de l'art és que la seva experiència sensible es fa irreductible a una idea concreta, i per això és inabastable per a la reflexió¹⁷. Aquest component d'irreductibilitat és, per a Schlegel, *al·legoria* de l'Absolut. Com a màxim, doncs, l'art aconseguix *apuntar* al·legòricament a l'Absolut, i es conforma amb això: «Sie [die Kunst] geh[t] bis an die Pforte des Höchsten, und begnügt sich hier, das Unendliche, das [Absolute], was sich philosophisch nicht bezeichnen und erklären läßt, unbestimmt [nur] *anzudeuten*»; les cursives són nostres, Schlegel, 1958: 119). La contradicció continua sent manifesta: les formes de l'art apunten a l'Infinit, però aquesta particularitat no les eximeix de participar de l'esfera d'allò finit i condicionat. A l'únic que poden aspirar, per a sortir d'aquest atzucac, és a desmentir-se contínuament en la seva finitud, a posar en crisi de manera sostinguda la seva condició determinada i present. En aquest punt sobresurt una remarcable intuïció schlegeliana: aquesta aspiració no pot realitzar-la el *contingut* de l'obra d'art, ja que no existeix cap contingut que per si mateix sigui capaç de desmentir la seva pròpia finitud (Frank, 2003: 166). La solució —la perpetuació, en realitat— de la contradicció s'ha de donar en una *forma* concreta d'expressar-se del contingut artístic. Schlegel anomena aquesta forma *irònica*, ja que és efectivament la ironia la que, com a forma de dir i d'expressar, reproduïx amb més fidelitat l'estructura d'afirmació i aixecament del sentit necessària per a tensar màximament la dimensió del finit. Com explica Manfred Frank:

Ironisch ist etwas gesagt [...] wenn durch die Art, wie ich es sage, seine Bestimmtheit auch wieder aufgehoben wird oder sich selbst zurücknimmt zugunsten der Unendlichkeit dessen, was an seiner Stelle ebenso gut hätte gesagt werden können (2003: 166).

¹⁷ Aquesta és de fet una idea plenament operativa ja en Kant. Recordem el conegut fragment 49 de la *Kritik der Urteilskraft*: «Unter einer ästhetischen Idee [aber] verstehe ich diejenige Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch irgendein bestimmter Gedanke, d. i. Begriff adäquat sein kann, die folglich keine Sprache völlig erreicht und verständlich machen kann» (Kant, 1956a: 413-414).

La ironia romàntica queda definida així com un determinat ús de la forma artística que situa l'obra d'art en una relació de representació amb la idea d'Absolut. Com l'entronització del fragment reinterpretant que havia centrat el capítol anterior d'aquest estudi, també aquest tractament irònic de la forma posa a prova la raó com a facultat comprensiva. En el cas present, però, no és pas l'isolament del material el que la paralitza, sinó la disposició d'una llarga successió de contraris, és a dir, la *variació* constant del material. Aquesta cadena de contradiccions produeix una sensació de flotació suspesa del sentit («unentwegten Flottieren des Sinns [...]»; 2003: 166) que apareix, en la seva indeterminació, per a contradir el sentit positiu, determinat i unívoc de l'afirmació. Ja ho hem vist; per a Schlegel —que llegeix, de fet, els experiments irònics de la poesia de Ludwig Tieck—, la indeterminació significativa a la qual condueix l'art a partir de l'ús de la ironia romàntica és molt més a prop de l'Absolut del que mai ho serà la concreció, la contingència del judici. Com que, en la finitud que caracteritza el món de l'art, aquest Absolut s'intueix com a totalitat d'allò dicible («das All des Sagbaren»; 1989: 380), la forma més acurada d'acostar-s'hi és dir una cosa i a continuació la contrària; afirmar la contingència d'allò present, històric, i tot seguit desmentir-ne qualsevol pretensió d'universalitat introduint la seva negació, igualment contingent i històricament situada. Schlegel identifica en la poesia de Tieck una posada en pràctica paradigmàtica d'aquest tret estilístic («Stilzug»; 2003, 166). En ella, allò que es contradiu en cadena són les formes del sentiment (*Gefühl*), o més ben dit, els sentiments oposats en les seves successives realitzacions formals. Com apuntàvem en la introducció d'aquest estudi, poques formes existeixen en l'univers estètic occidental més directament vinculables —i tradicionalment vinculades, sovint de forma gratuïta, com denunciava Hanslick a *Vom Musikalisch-Schönen*— al sentiment que les formes musicals. Pura elaboració formal del sentiment tal i com l'entenen Tieck i Schlegel, la música ofereix, amb el seu —tan aparent com oportú— rebuig del contingut significant, un espai privilegiat per al desplegament de la ironia romàntica. I el Schubert del *Winterreise* sembla ser, com veurem, plenament conscient d'aquesta capacitat.

En el paradigma tonal, un dels recursos més senzills a l'hora de vehicular la idea d'*oposició* és la modalitat. És important aclarir que el naixement de la tonalitat va significar no pas la desaparició definitiva de la modalitat, sinó l'establiment de dos dels modes (jònic i eòlic) —és a dir, dues posicions relatives de semitò en l'escala— com a fonaments temperamentals. El paradigma tonal estableix que cada to pot aparèixer o bé en mode major (jònic) o bé en mode menor (eòlic), i cadascun dels dos modes té una connotació temperamental oposada a l'altra. Usant la terminologia romàntica, hom podria afirmar que els modes major i menor tenen la

capacitat de vehicular sentiments oposats. La teoria musical clàssica ha gestionat curosament aquesta oposició, donant a cada mode una posició determinada en les seves estructures orgàniques a partir d'una estricta normativa de coordinació i subordinació. Efectivament, l'alternança normativitzada entre els modes major i menor té una importància estructural per a les formes clàssiques, la qual cosa significa que subvertir la normativa de l'alternança modal té conseqüències per a la consistència estructural de les peces. El *Winterreise* ofereix un fi exemple d'aquesta subversió al sisè fragment, *Wasserflut*.

El *Lied* en qüestió té una estructura clàssica, aparentment diàfana. Els 32 compassos que el formen poden dividir-se en tres intervencions solistes del piano, de quatre compassos cadascuna (1-4, 15-18 i 29-32), que emmarquen les intervencions de la veu, de deu compassos cadascuna (5-14 i 19-21, divisibles al seu torn en un període de quatre compassos, corresponent als dos primers versos del quartet, i un període de sis compassos (4+2), corresponent als dos següents més la repetició de l'últim). Aquesta regularitat mètrica, però, és del tot desmentida per una flamant irregularitat harmònica. La peça comença en un mi menor perfectament afirmat per la introducció pianística, amb una senzilla estructura harmònica de I – V – I. La veu entona el primer quartet confirmant la tonalitat, amb un primer període on es repeteix l' I – V – I i un segon període que, aprofitant la repetició de l'últim vers, presenta un lleuger desenvolupament del mateix esquema harmònic, I – V – (I7 – IV – I6/4 – V) – I. Amb la segona intervenció solista del piano, la peça modula al relatiu de mi menor, sol major. S'ha esdevingut un canvi de temperament que compleix una funció estructural: conduir, en quatre compassos d'interludi, a la segona intervenció de la veu. Per al segon quartet seria d'esperar una confirmació de la nova tonalitat, al primer període, seguida d'un retorn reposat a la tonalitat original, mi menor, aprofitant un segon període més extens. Però Schubert trenca completament amb aquesta expectativa. L'esquema harmònic previst per al segon quartet obliga a replantejar-ne l'estructura periòdica: ja no ens trobem davant d'un període de quatre compassos seguit d'un de sis, sinó davant de dos períodes llargs de quatre compassos seguits d'un període curt de dos. El sol major que havia confirmat el piano sembla trontollar en els dos períodes llargs, que presenten una estructura harmònica irregular, amb més presència de la dominant que de la tònica: V – I – V i V – I – V – I, respectivament. Aquesta irregularitat culmina, però, en el període curt, que re-instaura la tonalitat de mi menor sense solució de continuïtat. El compositor s'ocupa de subratllar el brusc canvi de temperament que provoca aquesta re-instauració amb una indicació dinàmica, *f*, i la paraula *stark* (fort) entre parèntesis:



Imatge 3. Compassos 25-28 de *Wasserflut* (final del segon període llarg seguit del període curt), segons la Neue Schubert-Ausgabe (Dürr [Ed.], 1979: 135).

La cançó acaba amb la conclusió solista del piano, repetició del fragment introductori, cloent a la manera clàssica com si res no hagués passat. Però la veritat és que ha passat quelcom prou significatiu. La normativa d'alternança entre modes no preveu, per a les formes clàssiques, el salt d'un mode a l'altre sense solució de continuïtat, sinó que privilegia sempre la modulació, la consagració d'una secció estructural de la peça al pas d'un temperament a l'altre. Com a màxim, la teoria tolera, en alguns pocs contextos, el salt brusc del mode menor al major, com passa, per exemple, amb el cas de la cadència picarda¹⁸; però mai del mode major al menor. Als últims compassos de *Wasserflut*, Schubert posa en pràctica una mena d'inversió de la cadència picarda que, a més de provocar un xoc temperamental —perquè afirma un sentiment determinat i tot seguit el seu oposat—, impugna integralment l'estructura de la peça: l'aparició del mode menor ja no respon a una necessitat estructural, sinó que imposa ella mateixa la seva mètrica particular, obligant a l'analista a reconstruir l'estructura de la cançó retrospectivament. És la convicció de Tieck: «da die [die Versmaße] keiner andern Regel folgen als der der sich spontan aussprechenden Empfindungen, kann man erst mit dem Verklingen des letzten Versfußes *rückblickend* das Metrum des Gedichts bestimmen, das dann nur für diese eine gültig gewesen sein wird» (les cursives són nostres; Frank, 2003: 175).

Xoc temperamental —fluctuació del sentit— i alliberació mètrica; la ironia romàntica entra primerament en acció, al *Winterreise*, amb el descobriment del potencial de la parella major-menor com a vehicle d'una oposició perpetuable en el temps. Els exemples són diversos i es

¹⁸ L'entrada «Tierce de Picardie» al *New Grove Oxford Dictionary of Music* explica aquest tipus d'excepció al·ludint precisament a la seva justificació formal: «Tierce de Picardie [Picardie 3rd] The raised third degree of the tonic chord, when it is used for the ending of a movement or composition in a minor mode *in order to give the ending a greater sense of finality*» (les cursives són nostres; Rushton, 2001).

troben en les dues entregues de l'obra. Schubert tendeix a provocar el gir temperamental repetint un vers determinat que es diu dues vegades seguides, ara en un mode, ara en l'altre. Travessant el llindar entre llenguatges artístics, la ironia pren d'aquesta manera el seu caire original: la càrrega de sentit de l'afirmació perd tot el seu pes en favor de la forma com s'expressa. És així, per exemple, al tercer *Lied* de la sèrie, *Gefrorne Tränen*; de forma interessant, per a aquest cas Schubert torna a indicar *f* i escriu de nou la paraula *stark*:



Imatge 4. Compassos 46-49 de *Gefrorne Tränen*, segons la Neue Schubert-Ausgabe (Dürr [Ed.], 1979: 119). El vers «des ganzen Winters Eis» apareix primer sobre Sol b major, i tot seguit sobre una cadència modulant a fa menor.

Un tercer exemple ens porta al primer *Lied* del *Winterreise*, *Gute Nacht*. La irresolució de l'ambigüitat discursiva que suscita la superposició dels modes major i menor es presenta, efectivament des del primer número de la sèrie. Aquí, a més, el text s'afegeix explícitament al material musical en la implementació del gest irònic. El quartet de versos que es repeteix, després d'una brusca escissió que recorda la de *Wasserflut*, és en aquest cas «die Liebe liebt das Wandern / Gott hat sie so gemacht / von einem zu dem Andern / Gott hat sie so gemacht» (Müller, 2003: 27-29). Rere el tòpic de la inconstància de l'amor s'hi amaga una paràfrasi de la «regla de la major variació possible» («die Regel größtmöglicher Abwechslung»; Frank, 1989: 424), plenament operativa tant en la poesia de Ludwig Tieck —musicada, entre d'altres autors, per personatges de la talla de Fanny Mendelssohn o Johannes Brahms¹⁹— com en el *Winterreise* firmat per Müller i Schubert. L'auto-referencialitat com a consciència de si de la forma es manifesta en aquest *Wandern*, en aquest «von einem zu dem Andern» que es canta, efectivament, sobre una modalitat musical *canviant*:

¹⁹ Manfred Frank dedica bona part de l'última de les seves *Vorlesungen* sobre l'estètica del primer romanticisme alemany a analitzar alguns exemples dels famosos cicle *Die schöne Magelone*, op. 33 de Johannes Brahms, sobre poemes de Ludwig Tieck (Frank, 1989: 380-462).

47 Haus. Die Lie - be liebt das Wan - dern, Gott hat sie so ge -

51 macht, von Ei - nem zu dem An - dern, Gott hat sie so ge -

55 macht, Die Lie - be liebt das

Imatge 5. Compassos 47-58 de *Gute Nacht* segons la Neue Schubert Ausgabe (Dürr [Ed.], 1979: 112). Al compàs 56 s'hi aprecia el brusc canvi de modalitat, de Si b major a sol menor. La repetició del quartet, que no hem inclòs sencera per manca d'espai, comença a partir del compàs 57.

La consciència de si de la forma diu de nou una negació de l'*acabament* del sentit, però aquí no pas des de la correcció de la direccionalitat —com havíem vist que succeïa en el cas dels *lieder* de la desviació onírica—, sinó més aviat des d'una reivindicació del fluir marejant, de la successió irònica de sentits necessàriament parcials. I és que el problema hermenèutic no ha abandonat en cap moment la reflexió. Amb la seva fina tergiversació de la lògica clàssica de la modalitat, Schubert està posant en dubte un sistema de donació de sentit en la seva totalitat. El compositor juga fins al límit amb la capacitat significativa dels modes major i menor, parodiant la localització relativa de les dues categories tal i com la rep, normativitzada, de la tradició. Schubert emprèn així una revisió crítica de la normativa clàssica sobre l'alternança modal. En fer-ho, se situa ben a prop del poeta que, per l'Schlegel lector de Schiller, no pot ser sospitós de produir res de forma ingènua (*naiv*), sinó que inclou, en el seu quefer artístic, un moment d'*escepticisme* fonamental que segueix l'*entusiasme* primer (Behler, 1972: 67). La identificació d'aquest moment d'escepticisme, que Ernst Behler relaciona encertadament amb

un «domini de l'impuls creatiu» («Meisterung des künstlerischen Schaffens»; 1972: 68), és a la base de la primera formulació de la ironia romàntica que trobem en Schlegel, al famós fragment 51 de l'*Athenäum*, on el concepte s'anuncia com a «steter Wechsel von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung» (Schlegel, 2018: 82 [51]). Recuperant la perspectiva que havíem introduït al principi del capítol, autocreació i autodestrucció —entusiasme productiu i escepticisme corrector— es revelen aquí com a marques d'una *actitud* irònica del poeta, que se sent profundament incòmode amb el sistema de sentit que produeix i al mateix temps reconeix no poder prescindir-ne: «Es ist gleich tödlich für den Geist, ein System zu haben, und keines zu haben. Er wird sich also wohl entschließen müssen, beides zu verbinden» (2018: 83 [53]). Aquesta actitud irònica, aquesta *Selbstbeschränkung* que ja havia aparegut formulada, de fet, als fragments de *Lyceum* (2018a: 56 [28]), és l'actitud crítica per antonomàsia.

Si unes pàgines més amunt descrivíem la capacitat irònica de les formes del *Winterreise*, en aquest punt toca reivindicar-lo com a *pràctica* de la idea de crítica acabada d'introduir. La ironia romàntica com a actitud del subjecte troba en l'obra de Schubert i Müller, ara sí, un marc poetològic immillorable. Per a copsar-ne la rellevància cal tornar a la proposta d'estructuració que feia Barry a *The Philosopher's Stone*. Segons el seu argument, el *Winterreise* pot concebre's com un camí progressiu —i obert, obert també tonalment²⁰— d'abandonament de la contingència: el cicle comença amb un viatge físic, farcit d'objectes i de referències topogràfiques, que es converteix ràpidament en un viatge psíquic, on el paisatge passa a servir a la representació de la interioritat del subjecte protagonista. El segon cicle condueix aquest viatge psíquic a un exercici reflexiu d'acceptació i recolliment davant la idea de la mort, que acaba en una dissolució referencial extrema en l'enigmàtic *Die Nebensonnen*, el penúltim *Lied* de la sèrie. L'arc estructural és, fins aquí, prou senzill de traçar, i ho sembla igualment el destí del *Wanderer*, que canta les seves passions fins a l'extenuació. Però el cicle no té pas vint-i-tres *lieder*, sinó vint-i-quatre. L'última de les cançons, *Der Leiermann*, suposa un gir fonamental que posa en crisi l'estructura del cicle tal i com l'acabem d'exposar. La proposta de Müller és la següent:

²⁰ Barbara R. Barry identifica una consonància entre la forma musical i el contingut poètic del viatge: «The overall poetic course of the journey from location to openendedness is accordingly projected by means of the large-scale i-v which frames the whole work» (Barry, 2000: 191).

Drüben hinterm Dorfe
steht ein Leiermann
und mit starren Fingern
dreht er, was er kann.

Barfuß auf dem Eise
wankt er hin und her
und sein kleiner Teller
bleibt ihm immer leer.

Keiner mag ihn hören,
keiner sieht ihn an,
und die Hunde knurren
um den alten Mann.

Und er läßt es gehen
alles, wie es will,
dreht und seine Leier
steht ihm nimmer still.

Wunderlicher Alter,
soll ich mit dir geh'n?
Willst zu meinen Liedern
deine Leier dreh'n? (Müller, 2003: 78)

Després de vint-i-tres poemes monopolitzats per l'elocució apassionada d'un jo poètic, *Der Leiermann* s'escapa de l'egoïsme precedent i s'instal·la en la tercera persona. En efecte, el pronom *jo* (*ich*) i el possessiu *meus* (*meinen*) apareixen un sol cop en tota la composició, i només a l'última estrofa. En l'últim número de la sèrie se'ns presenta una veu poètica que *observa*, des de la distància, un personatge. L'instrument del *Leiermann*, que ja havia aparegut en aquest estudi com a símbol d'una nova forma de concebre l'acte de la comprensió, és ara objecte d'una contemplació externa. El poeta s'ocupa d'emfatitzar l'alteritat d'aquest personatge, que és presentat com un pobre rodamón oblidat de la societat («Keiner mag ihn hören / keiner sieht ihn an»), i que crida l'atenció d'aquell que el mira com si es tractés d'una curiositat («Wunderlicher Alter»). L'última estrofa desvela la identitat del subjecte que mira; es tracta del *Wanderer*, que troba en aquest rodamón una ànima bessona amb qui expressa el

desig de quedar-se («soll ich mit dir geh'n?»). Cal, però, posar en dubte l'obvietat d'aquest últim pas interpretatiu. La lectura que proposem aquí veu en el *Leiermann* no pas un subjecte sobirà que topa de sobte amb una tercera persona, sinó més aviat una trobada d'aquest subjecte amb la seva pròpia imatge. El *Leiermann* no és altre que el propi *Wanderer*, que, *exercint* la ironia romàntica com a forma adequada de participar en la vida (Caner, 2018: 142), és capaç d'eleva-se per sobre del seu dolor. El subjecte que semblava reclòs, ofuscat, atrapat en una manera de percebre's i de percebre la realitat, aconsegueix alliberar-se de la seva posició i copsar-se críticament, escoltant amb distància el seu propi cant ininterromput («dreht und seine Leier / steht ihm nimmer still»). Així, el *Wanderer-Leiermann* es converteix en al·legoria del poeta-filòsof, ell mateix, com la poesia que produeix, en perpetu esdevenir. El seu singular comportament en l'última cançó del cicle situa la crítica al centre de l'obra: el procés de *formació* (*Bildung*) és contemplat reflexivament per si mateix, de manera que la crítica es fa extensiva a la producció (Sánchez Meca, 1999: 92). Aquesta *Bildung* de tall schlegelià, però, i malgrat el clàssic argument de Walter Benjamin sobre el desplaçament romàntic de la *reflexió* del jo al centre mateix de l'obra d'art²¹, s'ha d'entendre simultàniament com a formació artística de l'obra i formació vital del subjecte. El *Lied* de clausura del *Winterreise* converteix la totalitat de l'obra en una veritable posada en pràctica del projecte formatiu romàntic, que, com observa Caner (2018: 243), troba en la ironia tant un mitjà, una *capacitat* de les formes, com un objectiu, una *actitud vital* que ha de ser assolida per a que, instal·lat en l'antítesi i la polèmica, el romàntic pugui continuar avançant cap a l'Absolut.

²¹ Per a Walter Benjamin, la crítica a Fichte que és a la base d'aquest desplaçament constitueix el fonament de la filosofia de l'art del primer Romanticisme alemany: «La reflexión se desplaza del yo al medio de la obra de arte y su infinitud interior, y justamente esta idea deviene el núcleo de la filosofía del arte del Romanticismo [...]» (Zimmer, 2019: 19).

3. Conclusions

Aquest estudi ha volgut mostrar el teixit significant del *Winterreise* com a producte del diàleg entre dues instàncies iguals, música i literatura. Les dues arts —els dos llenguatges— intercanvien lideratges, camps semàntics i gestos formals, de tal manera que es fa impossible discernir quin dels dos dirigeix preferentment el sentit en cada *Lied* i en la totalitat del cicle. Des d'aquesta perspectiva, cal entendre que música i literatura treballen de forma paral·lela, i no pas en relació de subjugació, en una discussió del sentit que els és comuna. Així es fa possible llegir el *Winterreise* com a àmbit de desplegament de dos llenguatges de diversa naturalesa significant a la recerca de l'establiment d'un mateix sentit. En cap cas, naturalment, aquest sentit és el *definitiu*. La lectura en clau romàntica que se n'ha ofert aquí no esgota la capacitat significativa del cicle. Ben mirat, allò que de més romàntic té aquesta lectura és el reconeixement de la seva parcialitat, i amb ell l'assoliment d'una determinada modèstia interpretativa. Aquest concepte d'honestedat, que és a la base, cal recordar-ho, del projecte hermenèutic d'Schleiermacher (Behler, 1987: 149), enfonsa al seu torn les arrels en la intuïció schlegeliana d'una certa *inesgotabilitat* del sentit de les obres, o, per expressar-ho heideggerianament, del sospitós diàleg entre ocultament i desocultament que despleguen: «Jedes vortreffliche Werk, von welcher Art es auch sei, [weiß] mehr, als es sagt, und [will] mehr als es weiß» (Schlegel, 2018b: 191). Posteriorment, Schelling es faria seva la noció romàntica de l'obra d'art com a «representació de l'Absolut» per a acabar expressant la mateixa idea: «Der Künstler scheint in seinem Werk außer dem, was er mit offener Absicht darein gelegt hat, instinktmäßig gleichsam *eine Unendlichkeit dargestellt zu haben*, welche ganz zu entwickeln kein endlicher Verstand fähig ist» (les cursives són nostres; Schelling, 2000: 290). Cap «enteniment finit» seria capaç, en efecte, de fer-se càrrec d'una infinitud que és al mateix temps allò que possibilita la pràctica local i delimitada de la interpretació. Especialment una lectura en clau romàntica del *Winterreise*, doncs, ha de donar compte de si mateixa com a parcial i situada.

En els autors del primer Romanticisme alemany, el descobriment de la parcialitat del sentit coincideix amb una discussió fonamental del concepte d'*obra*. La pròpia praxis filosòfico-literària d'un Schlegel, ancorada en el fragment, és inconcebible des del pressupòsit clàssic de l'organicitat de les obres. El sentit tancat de l'obra i la seva exegesi desinteressada deixen pas a una forma oberta que, interrompent-se constantment, provoca la intervenció d'un receptor que participa activament de la donació de sentit de l'obra. Per la filosofia de l'art del primer

Romanticisme, obra i recepció —obra i crítica— constitueixen una unitat fonamental: més que una totalitat de sentit amb les fronteres ben definides, l'obra és un procés interminable d'acumulació de sentit que es dona a través de la reflexió. A la seva tesi doctoral sobre *El concepte de crítica d'art en el Romanticisme alemany (Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, 1918), Walter Benjamin va encara més enllà per a afirmar que l'art en si és de fet «la determinació més fecunda del mitjà de la reflexió» («die fruchtbarste [...] Bestimmung des Reflexionsmediums»; Benjamin, 1974: 62). Segons el filòsof noucentista, el nucli sistemàtic del pensament schlegelià és la idea de l'art com a mitjà de reflexió de les formes; la reflexió es desplaça de l'activitat d'un jo pensant al propi mitjà de l'art i la seva infinitud interior (Zimmer, 2019: 19-20). En aquest context s'ha d'emmarcar el famós fragment 116 de la revista *Athäneum*: «Und doch kann auch sie [die romantische Poesie] [...] auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen» (les cursives són nostres; Schlegel, 2018: 92 [116]). L'art mateix és allò que, sobre les ales de la reflexió poètica, és capaç de potenciar en el seu centre la reflexió i *multiplicar-se (vervielfachen)* en un estimball infinit de miralls enfrontats. Si l'art apunta a l'Absolut ho fa precisament a través d'aquesta entronització de la reflexió, i en ella, com hem vist, s'abisma també el *Winterreise* de Schubert i Müller: l'aparició del *Leiermann* a l'últim *Lied* del cicle implica el desdoblament de l'obra, que se situa de sobte a distància de si mateixa i exerceix així, ella mateixa, la seva pròpia crítica. La poesia romàntica, carregada de potencial crític, conté dins seu el qüestionament del seu propi sentit. L'aura de transcendència que envolta la darrera de les cançons del *Winterreise* és l'essència de la reflexió (Zimmer, 2019: 20) i, com a tal, representa també la garantia del privilegi epistemològic de l'art: el seu frec a frec amb l'Absolut. Des d'aquesta posició privilegiada, el vint-i-quatrè *Lied* del *Winterreise* avisa sobre la impossibilitat de fixar els límits hermenèutics de l'obra, oberta a una iteració de sentit infinita; i apunta, sobretot, a la necessitat de redirigir cada interpretació a la seva finitud, ja que l'exercici de la crítica participa d'un procés de compleció interminable del sentit i és, per tant, necessàriament aliè a l'acabament i a la conclusió. En relació a això, Benjamin destaca la «necessària imperfecció de la infal·libilitat» a la qual els romàntics al·ludeixen amb el seu concepte de crítica:

Denn es besagt [das Wort Kritik], so hoch man die Geltung eines kritischen Werkes auch immer bewerte, daß es das Abschließende nicht sein kann. In diesem Sinne haben die Romantiker unter dem Namen der Kritik zugleich die unausweichliche Unzulänglichkeit ihrer Bemühungen eingestanden, als eine notwendige zu bezeichnen gesucht und so endlich in

diesem Begriff auf die *notwendige Unvollständigkeit der Unfehlbarkeit*, wie man es bezeichnen kann, angespielt (les cursives són nostres; Benjamin, 1974: 52).

Des d'aquest necessari i tan romàntic reconeixement de la parcialitat del gest interpretatiu, però, cal reivindicar la peculiaritat del sentit que ha posat al descobert la precedent exploració del *Winterreise* a la llum del primer Romanticisme alemany. Identificar en l'obra de Schubert-Müller la fixació poètica dels conceptes schlegelians d'ironia i historicisme significa, com ha anat quedant clar, ressaltar l'auto-referencialitat de l'obra. El sentit que es destil·la de les pàgines del *Winterreise* té a veure amb una reflexió sobre les condicions de possibilitat de l'experiència hermenèutica de l'obra d'art. Per a expressar-ho d'una forma més senzilla: el sentit romàntic del *Winterreise* és precisament la indagació sobre el sentit de l'obra d'art. Des dels seus propis i innumerables plecs formals, a cavall entre la literatura i la música, l'obra es fa a si mateixa la pregunta hermenèutica per excel·lència: què vol dir comprendre? Tant el gest iteratiu, model de resposta a les implicacions de la nova concepció històrica schlegeliana, com el de variació contínua, reivindicat pel primer Romanticisme com a realització formal de la ironia, plantegen una revisió de la possibilitat naturalitzada de recompondre el sentit de forma lineal i acabada. Així, l'obra mateixa diu una impugnació de l'organicisme classicista com a paradigma hermenèutic i se situa en unes altres coordenades, que no només són reivindicades per a la recepció de l'obra d'art en general, sinó també —o sobretot— per a la recepció de la seva especificitat formal. Amb Adorno, caldria preguntar-se fins a quin punt el cicle del *Winterreise* «[...] enthält bereits die richtige Theorie» (Adorno i Horkheimer, 1981: 52), tenint en compte que la teoria en qüestió no abandona en cap moment l'àmbit estètic, és a dir, que es dirigeix sempre des de l'art al propi art: l'obra mateixa *reflexiona* sobre la forma adequada de ser llegida o interpretada. El *Winterreise* constitueix així tant una revisió global del gest de comprendre com la il·luminació de la seva pròpia modalitat significativa, amb la qual cosa afronta directament la qüestió de l'autonomia estètica, de màxima actualitat en el moment d'aparició de l'obra. L'assoliment d'aquesta autonomia per part de les formes schubertianes —la seva *alliberació* veritable— és indestruïble, en realitat, de l'establiment d'una forta voluntat significant: amb la literatura, la música s'allibera de la seva tautologia per a interpel·lar el món, i allò que aconsegueix *dir* i *discutir* més enllà del seu enigmàtic *comunicar* és precisament la naturalesa, la solidesa problemàtica d'aquesta interpel·lació. En dir-se i referir-se així a si mateixos, els dos llenguatges en conjunció, música i literatura, no fan res més que afirmar la seva incontestable vocació de referir-se —encarar-se, oferir-se— al món. La dimensió política de la poesia enfonsa les arrels en un moment etern d'auto-consciència.

Referències bibliogràfiques

- Adorno, T. W. (1982). Schubert. A R. Tiedemann (Ed.), *Gesammelte Schriften. Musikalische Schriften IV. Moments musicaux, Impromptus* (Vol. 17). Frankfurt am Main: Suhrkamp. (Obra original publicada el 1928)
- Adorno, T. W. i Horkheimer, M. (1981). *Gesammelte Schriften. Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* (R. Tiedemann, Ed., Vol. 3). Frankfurt am Main: Suhrkamp. (Obra original publicada el 1947)
- Bachman, I. i Celan, P. (2009). *Herzzeit. Briefwechsel*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Barry, B. R. (2000). 'Sehnsucht' and Melancholy. Explorations of Time and Structure in Schubert's *Winterreise*. A B. R. Barry, *The Philosopher's Stone. Essays in the Transformation of Musical Structure* (pp. 181-203). Hillsdale: Pendragon.
- Behler, E. (1972). *Klassische Ironie. Romantische Ironie. Tragische Ironie. Zum Ursprung dieser Begriffe*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Behler, E. (1987). Friedrich Schlegels Theorie des Verstehens: Hermeneutik oder Dekonstruktion? A E. Behler i J. Hörisch (Eds.), *Die Aktualität der Frühromantik* (pp. 141-161). Paderborn: Ferdinand Schöningh.
- Behler, E. (1990). *Irony and the Discourse of Modernity*, Seattle: University of Washington.
- Benjamin, W. (1974). Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik. A R. Tiedemann i H. Schweppenhäuser (Eds.), *Abhandlungen. Gesammelte Schriften* (Vol. I.1, pp. 7-122). Frankfurt am Main: Suhrkamp. (Obra original publicada el 1918)
- Bent, I. D. (2001). Hermeneutics (Ger. *Hermeneutik*). A D. L. Root (Ed.), *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.12871>
- Biemel, W. (1963). L'ironie romantique et la philosophie de l'idéalisme allemand. *Revue Philosophique de Louvain*, 72, 627-643.

- Böhme, H. (1989). Die Ästhetik der Ruinen. A D. Kamper i Chr. Wulf (Eds.), *Der Schein des Schönen* (pp. 287-304). Göttingen: Steidl.
- Bürger, C. i P. (2001). El sujeto en la Ilustración: Voltaire y Diderot. A C. i P. Bürger, *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot* (A. González Ruiz, Trad., pp. 87-101). Madrid: Akal. (Obra original publicada el 1998)
- Caner-Liese, R. (2018). *El primer Romanticisme alemany. Friedrich Schlegel i Novalis*, Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Casablancas, B. (2020). *Paisajes del romanticismo musical*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Celan, P. (2000). Der Meridian. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises. A B. Allerman i S. Reichert (Eds.), *Gesammelte Werke in sieben Bänden* (Vol. 3, pp. 187-203). Frankfurt am Main: Suhrkamp. (Conferència pronunciada el 1960)
- Dahlhaus, C. (1983). *Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte*, München: Musikverlag Katzbichler.
- Derrida, J. (1967). *De la grammatologie*, Paris: Minuit.
- Frank, M. (1989). *Einführung in die frühromantische Ästhetik. Vorlesungen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Frank, M. (2003). „Romantische Ironie“ als musikalisches Verfahren am Beispiel von Tieck, Brahms, Wagner und Weber. *Athenäum – Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft*, 13, 163-189.
- Hamacher, W. (2009). Für – die Philologie. A J. P. Schwindt (Ed.), *Was ist eine philologische Frage? Beiträge zur Erkundung einer theoretischen Einstellung* (pp. 21-61). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Hanslick, E. (1885). *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst* (7a ed.), Lepizig: Johann Ambrosius Barth.

- Hass, O. (2009). Einleitung. A O. Hass (Ed.), *Allgemeine musikalische Zeitung (Leipzig, 1798-1848)* (xxxiii-lv). RIPM.
- Kant, I. (1956). Kritik der Urteilskraft. A W. Weischedel (Ed.), *Werke. Kritik der Urteilskraft und Schriften zur Naturphilosophie* (Vol. 5). Wiesbaden: Insel. (Obra original publicada el 1790)
- Kant, I. (1956). *Werke. Kritik der reinen Vernunft* (W. Weischedel, Ed., Vol. 2). Wiesbaden: Insel. (Obra original publicada el 1781)
- Kramer, L. (2001). *Musical Meaning: Towards a Critical History*, Berkeley: University of California.
- Krieger, M. (2000). El problema de la écfrasis: imágenes y palabras, espacio y tiempo —y la obra literaria (A. Romero, Trad.). A A. Monegal (Ed.), *Literatura y pintura* (pp. 139-161). Madrid: Arco/Libros. (Obra original publicada el 1992)
- Lanser, S. S. (1998). ¿Comparado con qué? Feminismo global, comparatismo, y las herramientas del amo (P. Álvaro, Trad.). A M. J. Vega i N. Carbonell (Eds.), *La literatura comparada: principios y métodos* (pp. 195-205). Madrid: Gredos. (Obra original publicada el 1994)
- López-Cano, R. (2020). *La música cuenta. Retórica, narratividad, dramtúrgia, cuerpo y afectos*, Barcelona: Esmuc.
- Mancilla Muñoz, M. (2013). Experiencia e historicidad en la hermenéutica de Hans-Georg Gadamer. *Ideas y valores, LXII* (152), 183-197.
- Millán-Zaibert, E. (2007). *Friedrich Schlegel and the Emergence of Romantic Philosophy*, Albany: State University of New York.
- Müller, W. (2003). *Viaje de invierno* (A. Neuman, Ed.). Barcelona: Acantilado. (Obra original publicada entre 1822 i 1824)
- Novalis (1960). Vermischte Bemerkungen, n. 1. Blütenstaub. A P. Klukhoh (Ed.), *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs* (Vol. II). Stuttgart: Kohlhammer. (Obra original publicada el 1798)

- Novalis (1960). *Fragmente und Studien 1799-1800*. A P. Klukhoh (Ed.), *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs* (Vol. III). Stuttgart: Kohlhammer.
- Páez Martínez, M. (2016). Retórica en la música barroca: una síntesis de los presupuestos teóricos de la retórica musical. *RÉTOR*, 6 (1), 51-72.
- Potepa, M. (1993). Herméneutique et dialectique chez Schleiermacher. A I. Bochet, O. Boulnois, M. Potepa et al., *Comprendre et interpréter. Le paradigme herméneutique de la raison* (pp. 101-125). Paris: Beauchesne.
- Rushton, J. (2001). Tierce de Picardie [Picardy 3rd]. A D. L. Rood (Ed.), *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27946>
- Sánchez Meca, D. (1999). Friedrich Schlegel y la ironía romántica. *Revista de Filosofía* 26, 85-114.
- Schelling, F. W. J. (2000). *System des traszendentalen Idealismus* (H. D. Brand i P. Müller, Eds.). Hamburg: Felix Meiner. (Obra original publicada el 1800)
- Schlegel, F. (2018). *Fragmente (Athenaeum-Fragmente)*. A J. Endres (Ed.), «*Athenaeum*»-*Fragmente und andere frühromantische Schriften* (pp. 75-173). Stuttgart: Reclam. (Obra original publicada el 1798)
- Schlegel, F. (2018). *Kritische Fragmente (Lyceum-Fragmente)*. A J. Endres (Ed.), «*Athenaeum*»-*Fragmente und andere frühromantische Schriften* (pp. 54-74). Stuttgart: Reclam. (Obra original publicada el 1797)
- Schlegel, F. (2018). *Über Goethe's Meiser*. A J. Endres (Ed.), «*Athenaeum*»-*Fragmente und andere frühromantische Schriften* (pp. 174-198). Stuttgart: Reclam. (Obra original publicada el 1798)
- Schlegel, F. (1958). *Geschichte der europäischen Literatur*. A E. Behler (Ed.), *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe. Wissenschaft der europäischen Literatur: Vorlesungen, Aufsätze und Fragmente aus der Zeit von 1795-1804* (Vol. 11). München: Paderborn. (Conferència pronunciada el 1803)

- Schubert, F. (1979). Winterreise. A W. Dürr (Ed.), *Franz Schubert: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Series IV. "Lieder 4"* (Vol. 4a). Kassel: Bärenreiter. (Obra original publicada el 1828)
- Steiner, G. (1998). *Errata. El examen de una vida* (C. Martínez Muñoz, Trad.). Madrid: Siruela. (Obra original publicada el 1997)
- Subotnik, R. R. (1984). Evidence of a Critical World View in Mozart's Last Three Symphonies. A E. Strainchamps i M. R. Maniates (Eds.), *Music and Civilization: Essays in Honor of Paul Henry Lang* (pp. 29-43). New York: Norton.
- Zimmer, J. (2019). La obra y sus efectos. El concepto de obra de arte de Benjamin y su significado par a una estética de la recepción postclásica. A J. Zimmer (Ed.), *Sobria luz. Walter Benjamin y la época romántica* (pp. 11-32). Girona: Documenta Universitaria. Càtedra Walter Benjamin de la UdG.